

انتكالية المصطلح في النقد العربي الحديث

خلدون الشمعة

١

في رسالة « التوابع والزوابع » لابن شهيد الاندلسي ، الذي يقال ان المعري قد تأثر به في « رسالة الغفران » ، حوار بين بطل الرسالة وبين أوزة حمقاء تدعى « أم عفيف » . يسأل بطل « التوابع والزوابع » :

« يا أم عفيف !.. بالذي جعل رداءك ماء ، وحشا رأسك هواء ، أيهما افضل : الادب ام العقل ؟.. »

فتجيب :

« بل العقل » .

فيقول :

« وهل تعرفين في الخلائق احمق من اوزة ؟... »

فتجيب :

« لا !.. »

والمفارقة في هذا الجواب تذكر بموقف شائع جدا في ثقافتنا العربية المعاصرة . اننا هنا ازاء اختيار للعقل وتفضيل له على الرغم من عدم وجود الجهاز الفكري الذي يقوم بهذا الاختيار، وهو العقل . وبعبارة اخرى فان الايمان المعصوب العينين هو الذي يختار العقل عن طريق التلقين . انه يرى العقل فكرة ناجزة وليس اداء او طريقة في الأداء .

ذلكم هو الشأن في علاقة الجزء الاعظم من النقد الادبي في ثقافتنا العربية المعاصرة ، بالفكر النقدي الحديث . ان هذه العلاقة تقوم على أساس من التلقين الحرفي الذي يستدعي على التو ذلك المثال التربوي المأثور عن بعض علماء التربية . اذ يرى هؤلاء ان من الممكن جدا تعليم طفل فقد حاستي السمع والنطق ، العزف على البيانو . ولنتصور هذا الطفل الاصم الابكم وقد جلس ازاء جهاز (بيانو) وامامه نوتة العزف . اذا أخطأ في العزف سرعان ما سيلحظ على ملامح معلمه

تقطيعة شديدة ، وبالتالي فانه سيعاود العزف مرة اخرى .

ولكن هذه التجربة لا تومىء بالتأكيد الى معرفته لما يفعله ، او حتى الى السبب الذي يجعل اي عازف يكرس الساعات من وقته لممارسة تمرين خارق على غرار هذا التمرين على العزف . لقد اتقن الموسيقى في نهاية الامر . ولكنه سيظل يشعر بالرهبة تجاه (البيانو) . ومهما تعاظم الخطأ الذي يرتكبه في العزف فانه يبقى غير مدرك له على الاطلاق . انه يقوم بدور الببغاء المقلدة فحسب .

لقد سبق ان استخدمت هذا المثال لأشير الى ان العازف في هذه الصورة هو الكاتب العربي ، وجهاز (البيانو) هو جهاز اللغة ، والمعلم الذي يقطب تقطيعة الشديدة هو ملقن الأسلوب الذي يشغل منبر الخطابة . واما النوبة الموسيقية فانها تمثل الصيغة الاسلوبية المسبقة الصنع . ولكنني ارى الآن ان المثال نفسه يصلح للدلالة على دور التلقين في الحياة العربية المعاصرة بشكل عام . بل ان النقد الادبي الذي يعتبر بمثابة البنية المركزية للفكر العربي الحديث ، قد اصبح ايدولوجية تكرر وتنتج نفسها باستمرار . انه يصدر عن معرفة مسبقة وجاهزة بكافة الاجوبة عن كافة الاسئلة . وبالتالي فانه ، حتى عندما يؤثر العقل على ما عده من القيم ، لا يختار العقل عن طريق الاستدلال العقلي ، او عن طريق ادوات عقلانية للتعامل مع الفكر تعاملًا قائمًا على معرفة بحدود النقد الادبي وبفروق الاستخدام التي يتيحها المصطلح النقدي ، وانما يفعل ذلك استجابة منه للتلقين الذي يتلقاه بصيغ جاهزة وناجزة . والفارق بين ان يؤثر المرء العقل لان ثمة صيغة جاهزة لقن اياها تلقينا ، وبين أن يؤثر المرء العقل لأن عقله قد ادى به الى اختيار العقل . كبير جدا . ولكن من المفجع ان تبدو آلة الحياة الفكرية العربية ، والنقدية منها بشكل خاص ، في اثارها لقيم العقل او لقيم الخرافة ، اقرب ما تكون الى المدججة التي تفرخ الآلاف من « الببغوات » المكررة لصيغ لقنت اياها تلقينا ، فاذا بها تسبح بحمد العقل او تشيد بعالم الخرافة دون ان تمتلك (العقل - الأداة) القادر على التمييز بين العقل والخرافة . المفجع في الحياة الفكرية العربية كما تتجلى في بنيتها النقدية المركزية ، انها ما تزال نتاجا تلقائيا للتلقين . المفجع انها تريد ان تتعلم الديمقراطية بطرق ديكتاتورية . ولهذا فهي اذ تحتفي بالعقل احتفاء عاطفيا غير عقلاني ، انما تفعل ضرورة بلورة (العقل - الأداة) او ما يمكن ان ادعوه لغة النقد الادبي . ان النقد الأدبي يتميز من بين الانظمة الفكرية المتباينة ، والمكرسة لدراسة الفنون ، بأنه مضطر لاستخدام الأداة نفسها التي ينتمي اليها الفن الذي يشكل موضوعه . ولهذا فالنقد الادبي لغة تتناول بالسر والاستقصاء والتحصيل لغة اخرى . انه اداة لغوية مكرسة لدراسة لغة العمل الادبي البيانية والدلالية . وهذه هي المفارقة فيما يتصل بتجربة النقد الادبي باعتبارها تشكل مجا لا لانشاء لغة يتم تشييدها فوق لغة اخرى .

في النقد الفني ، تختلف أداة النقد عن مادته . ف لغة الكلمات ليست هي التي يتم تقييمها بلغة الكلمات ، وانما تقوم لغة الكلمات بتقييم لغة الصلصال في التمثال ولغة التشكيل في اللوحة . ذلكم هو الحد الأساسي في الخلاف بين النقد الادبي والنقد الفني . ولقد سيطرت على

النقد الادبي الحديث في تجربته العربية بدءا من عصر النهضة ، نبرة مجلجلة تفترض باستمرار ، حالة من التطابق النموذجي بين لغة الفكر العام وبين لغة المخيلة المبدعة . وبعبارة اخرى فان حالة التطابق النموذجي هذه ، كانت تعامل الادب وكأنه يمتلك سياقا تابعا على نحو جزافي ، لسياق الحياة العقلية ببعديها السياسي والاجتماعي . وقد بلغ هذا الامر حدا من الميكانيكية جعل لغة الفكر السياسي تحتل مواقع لغة النقد الادبي التي لما تكن قد تبلورت بعد . وهكذا لم يستطع النقد الادبي ان يصنع ادواته الخاصة به ، اي انه اخفق في نماذجه الشائعة على الاقل ، في تشكيل لغة اصطلاحية افتراضية لا تخضع لانحرافات الفكر السياسي السلطوي كما تفصح عنه الممارسات اليومية .

هذا الافتراض ، بل التسليم بتبعية الناقد العربي الدائمة للسلطة السياسية المسيطرة مباشرة ، ادى الى طمس فروق الاستخدام بين ثلاثة مستويات متداخلة ومتواشجة في نسيج لغة النقد العربي الحديث :

المستوى الاصطلاحي والمستوى اللفظي والمستوى الشعاري .

١ . اما **المستوى الاصطلاحي** فهو قائم على الانتصار للتعريف الافتراضي للكلمة . انه محاولة تقريبية يمكن ان تحقق هدفا مفيدا اذا ما عومل المصطلح حسب قيمته المحددة . واذا كان المصطلح عاجزا عن ان يقدم التعريف المعرفي الدقيق للفكر فلان هذا الامر غير مطلوب منه اساسا .

٢ . واما **المستوى اللفظي** فهو يتعامل مع الكلمة على أساس اقتصار معناها على الحد اللغوي الذي يمكن ضبطه بالعودة الى المعجم اللغوي .

٣ . واما **المستوى الشعاري** فانه يجعل الكلمة مرتبطة بمنظور الحزب السياسي او الجماعة الدينية او الاعلان التجاري .

ولعل من اشد الظواهر في النقد العربي الحديث اثارة للانتباه ، بل القلق ، انه سيطرت عليه منذ بداية عصر النهضة ، نبرة جارفة ومجلجلة ، ازلت فروق الاستخدام بين حدود المصطلح واللفظ والشعار . بل ان لغة النقد بخضوعها للديماغوجية في الشعار ، واللفظية في السياسة ، قد اجهزت على امكانات نشوء لغة اصطلاحية تستمد نفسها من تجربة النقد الادبي ومناهجه واشكالياته .

ولناخذ كلمة (ثقافة) على سبيل المثال ، لكي نسبر مداها الحيوي في حقول مختلفة ثلاثة ، اي باعتبارها مصطلحا وباعتبارها لفظا وباعتبارها شعارا .

١ . اذا كانت (الثقافة) مصطلحا فانه يمكننا ان نختار من بين المعاني الاصطلاحية المختلفة لهذه الكلمة ما يقال في تعريفها من انها تشير الى انماط السلوك الانساني لدى مجتمع من المجتمعات . كما انها تشتمل ايضا على العقائد والاخلاقيات واللغة والموسيقى والفن والتقنيات التي يتم بثها الى الاجيال المقبلة باعتبارها ارثا اجتماعيا . وقد تأثر الثقافة بفعل الحرب او تطرا عليها

تبدلات معينة بفعل عوامل خارجية اخرى .

ويميل علماء الانثروبولوجيا المعاصرون الى التعامل مع الثقافة تعاملًا محايدًا بحيث لا يشير المصطلح بالضرورة الى حضارة متميزة او متقدمة .

ب . واما اذا نظرنا الى « الثقافة » باعتبارها لفظًا وحسب ، فانها تغدو بعد اعادتها الى رحمها اللغوي اقرب ما تكون الى الحذق والقدرة على الفهم بسرعة . فيقال ثقِف وثقَّف ثقفا وثقافة . ويقال ثقّف الرمح أي قوّمه وسوّاه ، وثقّف الولد أي هذبه وعلمه .

ج . واما اذا عاملنا (الثقافة) باعتبارها شعارًا ايديولوجيًا ، فان من الممكن ان تعني من بين ما تعنيه ، المستوى الفكري او العقلي لدى النخبة المسيطرة او السوية الفكرية او العقلية لدى الاغلبية الجماهيرية المغلوبة على امرها .

وعلى هذا يمكن القول ان كلمة ثقافة باعتبارها اصطلاحًا نسبيًا خاضعًا للحذف والاضافة ، والتحكيك والتمحيص ، هي الكلمة الاقرب الى لغة النقد باعتبار انها تقدم نفسها على اساس انها قد تشكلت من مفهومات استعادية او مستعادة ، تكوّن وفق منظور اصطلاحى افتراضى . وهي لذلك خلافاً للكلمات اللغوية المحددة ، لا تمثل حقائق. ناجزة تحسم امرها العودة الى الرحم اللغوي . صحيح ان بعض الامثلة التي قد تكشف عن شيء من الطبيعة التحكيمية الجزافية للمصطلح يمكن ان تؤدي الى رفع عقيرة الناقد او الفيلسوف بضرورة الاستغناء عنها . ولكن التاريخ الادبي او الحضاري لا يمكن ان يكسب شيئاً من جراء ذلك . بل ان المصطلحات شبيهة بأسماء الاجناس الادبية التي ما ان تختفي حتى تعاود الظهور ثانية بشكل تمييزات ذات فروق خاصة للاستخدام او بشكل مقولات اخرى .

وعلى ذلك فان سبر كلمة (ثقافة) في حقلها اللغوي لا يفيد الناقد الا فائدة محدودة ، وقد تكون مضللة اذا ما اقتصر السبر على اللغة كما هو الشأن في محاولة الدكتور (اسعد علي) في كتابه : (فن الحياة .. فن الكتابة) (١) .

ان اقتصار هذه المحاولة على السبر اللغوي في حقل نقدي او ينتمي الى النقد الادبي تحديداً ، يفقدنا المضمون التاريخي لمصطلح ثقافة الذي يمكن عن طريق تحديده بلورة سمت مقترح يسهم في تقديم شيء من الكشف في اتجاه تفسير او شرح عمل فني موضوع تحت المنظور النقدي .

٢

ومقابل فقدان البعد الاصطلاحي لمعنى كلمة ثقافة ، سأقترح سبر مصطلحي (التوفيق) Eclecticism و (التليق) Synectricism الفيلسفين بمسبار نقدي يستمد مضمونه الفكري من تاريخ الفلسفة والمنطق . ان هذين المصطلحين يترددان في كتاب (من التراث الى الثورة) (٢)

(١) دمشق - (١٩٧٧) .

(٢) بيروت - (١٩٧٨) - دار ابن رشد .

للدكتور (طيب تيزيني) وكأنهما يعنيان شيئاً واحداً . ولقد سبق لي ان اوضحت ان التعامل مع التراث لا بد ان يكون انتقائياً اي توفيقياً . اذا كان قائماً على منهج متسق او وجهة نظر متماسكة .

وضربت على هذه الفكرة ثلاثة امثلة مستقاة من تاريخنا الثقافي المعاصر .
المثال الاول نلاحظه بوضوح لدى (زكي نجيب محمود) الذي يرى ان التراث هو افضل ما خلفه الاجداد .

واما المثال الثاني فيمثلته ادونيس الذي يقف موقفاً سلبياً من التراث ويدعو لتجاوزه ما دام ينطلق في منهجه من النول بان التراث هو اسوأ ما خلفه الاجداد .

واما المثال الثالث فيمثلته (الطيب تيزيني) الذي يرى ان التراث هو في حقيقته اشد مراحل التاريخ العربي تعبيراً عن فكرة الصراع الطبقي . فحيثما نرى فتنة او اضطراباً او ثورة على النظام العربي القائم ، علينا ان نحتفي بها ونقومها تقويماً يجعلها علامة ايجابية من علامات تراثنا العربي . وعلى الرغم من اختلاف المناهج الثلاثة في البحث ، الا انها تتفق في انها تنزع نزوعاً انتقائياً .

ولكن النزعة الانتقائية مصطلح مقابل لمصطلح Eclectic الاجنبي ، ويستخدمه الطيب تيزيني - بشكل خاص - بمعنى سلبي . كما انه يستخدم هذا المصطلح ليقذف به كل ما لا يتفق ونهجه في التعامل مع التراث . بل انه يتجاهل المعنى الفلسفي التعاقدى للمصطلح ويستعمله حسب المعنيين اللغوي والشعاري .

ولكن هل هذا المصطلح لفظ او شعار ، ام انه مصطلح له قاعه التاريخي الفلسفي الذي لا بد ان يشكل مضمونه الذي يشحنه بمعناد الفلسفي ؟ ...

والواقع ان الانتقائية مصطلح يترجم احياناً بكلمة اخرى هي النزعة التوفيقية او التوفيق . والمصطلحان يقابلان كلمة Eclectic كما اسلفت . ولكن النزعة التوفيقية او الانتقائية ليست سببة ، وانما هي فلسفية ، نزعة تجمع من الآراء ما كانت وحدته مبنية على اساس معقول . وهذا هو السبب الذي جعلني اؤكد على ان فوضى المصطلح قد شاعت الى حد استعمال المصطلحات حسب ما يظن انه معناها اللغوي او الشعاري وليس حسب معناها الفلسفي او النقدي .

ان الطيب تيزيني في طروحاته الخاصة بالتراث العربي يشكل مثالا بارزاً على هذا النزوع نحو استعمال مصطلح الانتقائية او النزعة التوفيقية على اساس المستوى اللغوي العام للكلمة ، او على اساس المستوى الشعاري المستمد من الادبيات السياسية التبسيطية ، وليس على اساس المعنى الفلسفي والنقدي . فهو لا يتعامل مع المصطلح على اساس انه (مذهب لا يجمع من الآراء الا ما كانت وحدته قائمة على اساس معقول) ، وانما على اساس انه مذهب يجمع او يوفق بين آراء متباينة وحسب .

وهذا يجعل الطيب تيزيني لا يميز بين مصطلحين هامين ومتعلقين بدراسة التراث . فهناك التوفيق **Eclecticism** وهناك التلفيق **Synectricism** . ويبدو ان علينا ان نستنجد بالمعجم الفلسفي للتمييز بين هاتين النزعتين واثبات انهما ليستا كلمتين مترادفتين لغويا او نعتيان شيئا واحدا ، لكي نبين من ثم ان عدم وجود هذا التمييز في كتاب (من التراث الى الثورة) قد تسبب في خلل منهجي خطير يزداد اتساعا كلما اوغل القارئ في الكتاب .

ان (التلفيق) حسب المعجم الفلسفي هو : « ان تجمع بتحكم بين المعاني والآراء المختلفة حتى تؤلف منها مذهباً واحداً . وهذه المعاني والآراء لا تبدو لك متفقة الا لعدم تعمقك في ادراك بواطنها . ولذلك كان استعمال هذا اللفظ في مقام الذم اكثر من استعماله في مقام المدح .

ومذهب التلفيق مقابل لمذهب التوفيق ، لان مذهب التوفيق لا يجمع من الآراء الا ما كانت وحدته مبنية على اساس معقول .

اما مذهب التوفيق فلا يبالي بذلك ، لانه يقتصر على النظر في ظواهر الاشياء نظرا سطحيا . ولما ظهرت نزعة التلفيق في العصور الاولى بين القرنين الثاني والرابع للميلاد ، ذهب اصحابها الى ان جميع الديانات المقابلة للمسيحية تشترك في دعوتها الى عبادة اله واحد كايونيس او ميترا او الشمس او غيرها . ثم الف فروروريوس وجامبليك من هذه النزعة نظرية فلسفية خاصة . » (٣)

وهكذا فالتوفيق يختلف عن التلفيق بتمعنه في بواطن الامور وحرصه على التنظيم الدقيق والتوحيد المتناسك .

وعندما يسم التيزيني مفكرا عربيا معينا بأنه توفيقى او تلفيقى ، فانه يعني بذلك انه يجمع بين معان وآراء مختلفة ويؤلف بينها مذهباً واحداً .

ولكن المضمون الفلسفي المتباين للمصطلحين يجعل التشابه او التطابق اللغوي الذي يتخيل التيزيني وجوده غير صحيح . ان وجود الاساس المعقول للتوحيد بين الآراء المختلفة هو المعيار الذي يميز معنى مصطلح (التوفيق) عن مصطلح (التلفيق) . وان اغفال الباحث لهذا المعيار قد اعفاه من مرونة البرهنة على صحة تصنيفه للمفكرين الذين يجعلهم في عداد التوفيقيين التلفيقيين .

وهذا يؤكد انه لا يستعمل كلماته التقنية وفق المستوى الاصطلاحي الذي يستمد مضمونه من تاريخ الفلسفة والنقد ، وانما يقتصر على استعمال كلماته وفق المستويين اللغوي والشعاري ، فيحيل المصطلح الى لفظ لغوي قاموسي كما يفعل الدكتور (اسعد علي) حيناً ، ويحيله حيناً آخر الى شعار سياسي وديماغوجي ووثنوي لا يضطر الى البرهنة على صحته بالبرهان المنطقي وانما يكفي ان يطلقه تصنيفاً او ادانة جائرة او باثرة ولكنها ليست حائرة بأي حال .

(٣) انظر المعجم الفلسفي لجميل صلبا (بيروت) - دار الكتاب اللبناني .

والمثال الثالث على تقلقل المصطلح في ثقافتنا العربية المعاصرة والذي يميظ اللثام عن وجه سلبى آخر في اشكالية المصطلح النقدي الحديث ، يمكن تقريره في كتاب الناقد المصري (محمود امين العالم) : (الثقافة والثورة) (٤) .

يتساءل العالم (٥) في مقالة بعنوان : (الفن بين ذيل الحمار و ارادة الانسان) .

« ماذا يقول الفنان التجريدي بتكويناته العفوية، بألوانه غير المتجانسة ، وخطوطه الممزقة، وكتله المبعثرة . انه يقول شيئاً للناس !.. يقول لهم : هذه هي حياتكم ، هذا هو التعبير عن جوهرها ، هذا هو حكمي عليها ، هذه هي نبوءتي .. لا تناسق ، لا توافق ، لا ايقاع ، لا وحدة تجربة بشرية ، لا تواصل بين انسان وانسان ، لا حقيقة موضوعية ، لا خلاص .. لا امل .. العبث واللامعقول والتمزق والعشوائي والفردى المطلق هو جوهر حياة الطبيعة والانسان .

هذه هي حقيقة المدرسة التجريدية في الفن الحديث : انها رفض للحياة والانسان ، هي جموح فردى بدائى في مواجهة التنظيم الاجتماعى والمسؤولية الجماعية ، وهي عجز عن التكيف مع العمل والبناء البشرى من اجل المحبة والمتعة الشريفة والسعادة والجمال والرقى الى غير حد » .

هذا التقييم للفن التجريدي قائم بدوره على المستويين اللغوي والشعاري . كما انه يغفل اغفالا سافرا المستوى الاصطلاحي لكلمة تجريد كما تعبر عنها الحقائق المتضمنة في تاريخ الفن .

ان هذا المفهوم الاصطلاحي للفن التجريدي ينطلق من افتراض مفاده ان القيم الجمالية كامنة في الاشكال والالوان ، وانها مستقلة استقلالاً كاملاً عن موضوع اللوحة او التمثال المنحوت .

وقد أدت هذه الفكرة تاريخياً الى نشوء نوعين من الفن :

الفن البدائى شبه السحري ، والفن القائم على الزخرفة والتزيين . وهذا النوع الثانى هو الذى يتميز به الفن الاسلامى . وتجدر الاشارة الى ان اختراع الكاميرا (٦) - كما يرى مؤلفا معجم بنقوين للفن والفنانين - قد سمح للرسام بأن يتحرر من واجبه كمسجل للاشياء والحوادث .

ومن المذاهب التى تعتبر امتداداً فنياً للتجريد : التكعيبية Cubism والدوامية Vorticism والانشائية Constructivism

فهل يحتمل المصطلح كما يبدو مضمونه المستمد من تاريخ الفن ، استعراض محمود امين

(٤) منشورات (دار الاداب) - بيروت .

(٥) انظر المصدر السابق : (الفن بين ذيل الحمار و ارادة الانسان) ص (٤٦) .

A Dictionary Of Art & Artists,

Peter and Linda Murray, Penguin Reference Books, London.

(٦) انظر :

العالم ، المفعم بحماسة الايديولوجيا القائمة على اساس من الاعتقاد المسبق والذي لا يحفل بالحقائق المتصلة بمدارس التجريد في الفن . . . ؟ .

اذا كان مقياس (العالم) ماركسيا في استعراضه للفن التجريدي ، فكيف يفسر دور (بيكاسو) الشيوعي في نشوء (التكعيبية) التي تشكل تنوعا على لحن المدرسة التجريدية . . ؟ . وكيف يفسر ظهور المدرسة (الانشائية) التي تعتبر بدورها تنوعا على لحن المدرسة التجريدية ، على يدي الروسي فلاديمير تاتلين (Vladimir Tatlin) وتحت مظلة الحكم الاشتراكي بعد ثورة اكتوبر . صحيح ان الانشائية لم تلبث ان تعرضت للاضطهاد . ولكن ماذا عن دورها الايجابي والخلق في تطور الهندسة المعمارية الحديثة في الاتحاد السوفياتي واوروبا الغربية والولايات المتحدة ! . . .

واذا انتقلنا الى مجال الفن الزخرفي الاسلامي ، فن الحضارة العربية ، فهل ثمة من مسوغ منطقي لرفض (العالم) لهذا النوع من الاداء الفني مجرد انه يقع داخل الحقل المغناطيسي للآفة عريضة اسمها الفن التشكيلي . . . ؟ .

اغلب الظن ان (محمود امين العالم) قد سبر مفهوم الفن التجريدي على اساس من فهمه للتجريد في الادب . ومن المعلوم ان التجريد في الادب مثلية ترفضها كل المذاهب الادبية . الا ان الامر يختلف فيما يتصل بالرسم والنحت والموسيقى .

ان المستوى اللفظي للمصطلح ، والمستوى الشعاري الذي يتضافر معه ، هما اللذان يفسران ضعف البعد المفهومي والتاريخي الكامن في استعمال العالم لمصطلح التجريد في الفن الحديث وهو يكتب في فترة متأخرة جدا تعود الى مرحلة السبعينات .

٤

والمثال الرابع على اشكالية المصطلح النقدي يمكن تقريره في دراسة عنوانها (الشاعر والحقيقة) ، ظهرت ايضا في كتاب (الثقافة والثورة) لمحمود امين العالم . يناقش المؤلف رأيا للشاعر (صلاح عبد الصبور) في (كافكا) فيقول :

« المهم . . ماذا فعل الشاعر عبد الصبور بهذا التفسير الاجتماعي لادب كافكا . . ؟ . انه لم يتهمه بالقصور ، لم يصف اليه ، لم يعدله ، لم يقدم تفسيراً اجتماعياً بديلاً عنه ، وانما رفضه جملة وتفصيلاً ، رفضه من حيث انه تفسير اجتماعي للادب ، وقدم بديلاً آخر لهذا التفسير ، قدم تفسيراً آخر غير اجتماعي ، فقال عن رواية القضية لكافكا انها « رواية ميتافيزيقية » ، تتناول علاقة الانسان بقدرة ، وهي صرخة فردية صرفة ، اطلقها كافكا نتيجة لظروفه الشخصية مثل انسابه لاقلية ، ومثل علاقته المعقدة بابيه ومثل مرضه بالصدر . »

ولكن ما الذي حدث للمصطلح النقدي في هذا التقييم . . ؟ . ما الذي حدث بالنسبة لمصطلح التفسير الاجتماعي للادب . . . ؟ .

إذا حكم الناقد على رواية ما ، ولتكن « القضية » لكافكا ، بأنها ميتافيزيقية ، فهل يتضمن هذا الحكم نفيًا لاستخدام « التفسير الاجتماعي للادب » كسبيل لبثورة هذا الحكم ؟ . . ان التفسير الاجتماعي للادب يمكن ان يؤدي بنا عندما نتناول رواية ميتافيزيقية الى الحكم بأنها كذلك . . كما انه يمكن ان يؤدي بنا الى حكم قيمة معاكس . فمثلا الا يؤدي بنا «التفسير الاجتماعي للادب» نفسه ، الى تصنيف رواية « الغريب » للبر كامو على اساس انها رواية وجودية ؟ . . . وكذلك الا يؤدي بنا تفسير الرواية نفسها من منظور وجودي الى اكتشاف انتمائها الى الموقع نفسه ؟ . . .

ان المستوى الشعاري للمصطلح ، يلتهمه في هذا المثال التهاما شعائريا . انه يفترض بان منهجين مختلفين في النقد لا بد ان يؤديا الى حصيلتين متباينتين فيما يتصل بالهوية الفكرية للعمل الفني .

بل لعله يجزم ان ناقلين مختلفين يستخدمان منهجا نقديا واحدا هو « التفسير الاجتماعي للادب » لا بد ان يؤدي الى حصيلة واحدة فيما يتصل بتمييز معالم هذه الهوية الفكرية للعمل الفني .

فهل يمكن الجزم بذلك ؟ . .

لقد ادين كافكا سابقا ، باسم التفسير الاجتماعي للادب ، على اساس انه روائي ميتافيزيقي . وها هو يمتدح ، باسم التفسير الاجتماعي للادب ايضا ، على اساس انه روائي ادبي - على حد تعبير محمود امين العالم - ادب « ادانة وتجريم وسخط عظيم ، ولهذا لم يكن له مكان في المانيا النازية » .

اذن ، ليس من قبيل تحصيل الحاصل ان المنهج النقدي الواحد لا يمكن ان يؤدي الى نتيجتين متباينتين ، تباينا ضديا ، طالما ان هذا المنهج لا يستمد قوته من مضمون اصطلاحي قائم على اساس عقلاني مائل في الواقع ، وانما يستمد نسغه من كونه مطروحا على المستوى الشعاري القائم على العصبية الفكرية القلقة والمتقلقلة والمفتقرة الى الضابط العقلاني .

٥

واما المثال الخامس على اشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث فهو من الامثلة التي تنكرر دائما في معرض الحديث عن «الواقعية» .

ان عدم بلورة المصطلح النقدي العربي ، بل اللتهام الشعائري للمستوى الشعاري السياسي والفلسفي فيه ، قد حال دون ضبط العملية النقدية بادوات نقدية اصطلاحية تستمد مضمونها من تجربة الادب والنقد الادبي على الخصوص .

ويبدو من الضرورة بمكان ان نوضح معالم التمييزات وفروق الاستخدام التالية فيما يتصل

بمصطلح الواقعية الذي سنقوم بسبره في حقول متعددة تنتمي الى « الانسانيات » .

في المنطق هناك قطبان متعاكسان هما : الواقعية والاسمية . كان الاسميون Nominalists في القرن الرابع عشر والخامس عشر ، ينكرون ان يكون للمفاهيم المجردة او الكليات وجود حقيقي . ولذلك فهي مجرد اسماء . واما الواقعيون فكانوا على النقيض من الاسمين في ذلك .

واما في الفلسفة فان الواقعية هي عكس المثالية والظاهرية . فالواقعيون في الفلسفة يؤكدون - على العكس من المثاليين والظاهريين - ان المحسوسات ليست مجرد افكارنا عنها ، وانما هي توجد وجودا مستقلا عن احساسنا بها .

وفي مجال السياسة تعني « الواقعية » شيئا مختلفا عما تعنيه في مجال المنطق والفلسفة . فالواقعية في السياسة هي القبول بالامر الواقع . وتقابلها العقائدية او التصلب العقائدي .

وهكذا ، ففي حين يمكن ان يحمل مصطلح الواقعية معنى محايدا في مجال المنطق ، ومعنى ثانيا ايجابيا تقديميا في مجال الفلسفة ، فان الواقعية في مجال السياسة تحمل معنى سلبيا يتضمن مفهوم الاستسلام للامر الواقع . ومقابل هذه المعاني المختلفة للواقعية ، يبدو من الصعوبة بمكان تعريف الواقعية كمذهب ادبي . ذلك ان المذاهب الادبية كلها انطلقت من منطق اعتبار نفسها الاكثر تمثيلا للواقع .

وحتى القصص الخرافية لم تكتب في القرون الخوالي لجمهور من القراء الاطفال ، وانما لجميع القراء الذين كانوا يؤمنون بالخرافة وينظرون الى الخرافة على انها ظاهرة صحيحة موضوعيا .

وبهذا الاعتبار يمكن القول ان مفهوم الادب الواقعي هو المفهوم المناقض للادب الزائف اي غير القابل للتصديق .. اي الذي يعاني من قصور فني .

اذن ، فالطرح الفلسفي للمادية مقابل المثالية لا يصح اطلاقا في مجال النقد الادبي . والا لكان ذلك من قبيل الحاق الادب بالفلسفة او بالفلسفة السياسية على وجه التحديد .

٦

واما اننا الى الان لم نذكر الى اشكاله المصطلح فيتجلى في الخطأ المنهجي الذي ساد في النقد العربي عندها تاريخ موضوع الكل والمقسمون في العمل الفني على اساس انه بحث تبشيري عقائدي . وليس على اساس انه بحث فني يستخلص معجماته من الاعمال الادبية التي نشترك في خصائص مشتركة .

ويرتبط ذلك القول بعدم جواز الفصل بين الشكل والمضمون . ولهذا اود ان ابين ان التساؤل الذي يثيره الاحاج على عدم جواز الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الفني ، انما يتصل

اتصالا وثيقا بماهية هذا الفصل في النقد الادبي . هل هو فصل حرفي Literal ام انه فصل منطقي Logical ؟.

في تجربة النقد العربي الحديث والقديم كان هذا الفصل حرفيا في معظم الاحيان . اي انه كان يفترض باستمرار ، امكان وجود الشكل والمضمون في حالة انفصال (٧) .

غير ان المسألة يمكن ان تحل على صعيد الفصل المنطقي بين الشكل والمضمون .. وهذا الفصل يتم على صعيد الفكر فقط ، اي انه مسألة اصطلاحية بحتة . واضرب على ذلك مثالا بمسألة ترتيب الحوادث في عمل ادبي ، وليكن منتعيا الى جنس Genre الرواية .

هل هذا الترتيب في الحوادث جزء من الشكل ام انه جزء من المضمون ؟..

هناك نقاد يعتبرون ترتيب الحوادث في الرواية جزءا من المضمون . وهناك نقاد آخرون يرون انه جزء من الشكل . ولهذا فالمسألة اصطلاحية بحتة وليست عقائدية تبشيرية . يكفي ان يحدد الناقد ما يعنيه بمصطلح الشكل والمضمون وما يدخل من مواد تكوينية في كل منهما . وعندما يفصل الناقد بين الشكل والمضمون يكون ذلك الفصل الاصطلاحي كلمة مرادفة لكلمة النقد والتحليل .

V

واما المثال السابع على اشكالية المصطلح النقدي فيمكن تقريه في مسألتي المفاضلة والمقارنة .

المفاضلة في النقد مقارنة تقويمية بين جنسين ادبيين مختلفين ، كان تقول مثلا ان القصيدة افضل من القصة . وهي عملية غير مشروعة نقديا . ذلك لان كل جنس ادبي يتميز بأدواته وخصائصه ومجال تأثيره . وبالتالي فليس ثمة جنس افضل من جنس آخر .

واما المفاضلة بين عملين ينتميان الى جنس ادبي واحد ، فهي مشروعة . ذلك انها تنطوي على مقارنة تقويمية تشكل جزءا طبيعيا من عملية النقد التحليلية (٨) .

وفي كتاب صغير للعقاد اسماء : « في بيتي » (٩) يفاضل بين القصة وبين الشعر ، وينتهي من المفاضلة بين هذين الجنسين الادبيين المختلفين بحكم نقدي لا يعتمد على المستوى الاصطلاحي ، وانما ينطلق من المستوى الشعاري لكل من مصطلح القصة ومصطلح القصيدة . يؤكد على ان بيتا واحدا من الشعر الجيد يتجاوز في أهميته صفحات كثيرة من الفن القصصي .

(٧) انظر مناقشتي لحالة مماثلة في معرض دراسي للبحث الذي اقامه (حسين مروة) في مؤتمر الادباء العرب بطرابلس - الموقت الادبي - (كانون الاول - ديسمبر ١٩٧٧) .

(٨) انظر : الشمة خلدون : (النقد والحرية) منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق (١٩٧٧) (ملحق بالمصطلحات النقدية المولدة ص ٢٦٢) .

(٩) من منشورات سلسلة : (اقرا) - القاهرة .

وقد استشهد العقاد بقول الشاعر :

« وتلفتت عيني فمد خفيت عني الطلول تلفت القلب »

واعتبر ان هذا البيت الشعري افضل من اية قصة بالغة ما بلغت جودتها .
وهكذا تكشف سيطرة المستوى الشعاري على المستوى الاصطلاحي ، عن جانب آخر من
جوانب الاشكالية النقدية . ان هذا المستوى الشعاري لدى العقاد ليس ايدولوجيا سياسيا
كما هو الشأن في الامثلة التي سبق ان تقريرتها في اعمال نقاد آخرين ، وانما هو ذوقي يعتمد على
الايدولوجيا الفنية التي يعتنقها الكاتب . ولكن هذا المستوى الشعاري بمنحيه المذكورين يظل
تحكميا ويفتقر الى الرصيد العقلاني .



تلك هي اشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث . انها اساس لكل ما نراه من خلل او
انحراف او ضبط منهجي . ولهذا فانه في التعامل تعامل موضوعيا بعيدا عن التعصب العقائدي او
الحماسة العاطفية ، مع هذه الاشكالية المتعددة السطوح ، يكمن الاتجاه الصحيح نحو تطور النقد
العربي المعاصر . فالمصطلحات في النقد ليست بالضرورة ذات طبيعة تحكمية جزافية انها مجرد
فرضيات لا بد ان يكون لها غطاؤها الفعلي من الارصدة الذهبية من اجل ان تسهم اسهاما فعلا في
بلورة اتجاهات لتفسير او شرح العمل الفني .

انها مجرد رموز للاتجاهات المحددة لسمت الحساسية ، او لعلها مقولات تجريبية
Experimental Categories اذا صح التعبير . ولهذا فمن الخطا الفادح ادانة المصطلح النقدي
واعتباره تجريدا لا غناء فيه ، بقدر ما هو خطأ امر معاملته كحقيقة ذات أهمية ناجزة .